

# Martin Barnier et Laurent Jullier, *Une brève histoire du cinéma (1895-2015)*, France, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2017, 442 pages.

**Dishani Samarasinghe**

Université du Québec à Montréal (UQAM)

**Martin Bonnard**

Université du Québec à Montréal (UQAM)

## **Présentation de l'ouvrage**

*Une brève histoire du cinéma*, est original par sa manière d'introduire l'histoire du cinéma à travers les époques et les pays. La découverte de ce *dispositif intermédial* se fait comme un voyage dans le temps et dans l'espace : de 1895 à 2010 et sur plusieurs continents.

Martin Barnier, professeur d'études cinématographiques à l'université Lumière Lyon II est l'auteur de plusieurs ouvrages d'histoire du cinéma, plus particulièrement sur l'histoire de la « cinéphilie ». Laurent Jullier est professeur d'études cinématographiques à l'IECA de Lorraine et directeur de recherche à l'IRCAV de la Sorbonne Nouvelle-Paris III. Leurs compétences et leurs recherches ont permis l'élaboration d'un ouvrage très dense : « L'objectif principal du livre est de comprendre comment le cinéma a d'abord été une curiosité, puis est devenu une institution et pour finir une idée » (9). Ce livre fait le choix d'un découpage en décennies, chacune correspondant à un chapitre et s'ouvrant, pour faciliter sa contextualisation historique, sur une liste non exhaustive de repères (techniques, films, événements, etc.). Le livre s'adresse aux lycéens, comme aux cinéphiles grâce à des « repères communs, de[s] balises faciles à mémoriser que l'on retrouve dans les médias » (14). Parfois, un titre en italique apparaît, *Les femmes dans l'industrie américaine* (97), par exemple, et un encadré formule un aparté dans l'histoire du cinéma.

Nous allons situer le livre dans le contexte des études en histoire et historiographie du cinéma, ceci afin d'éclairer et de problématiser les choix et les intentions des auteurs. Nous entamerons, ensuite, le résumé par chapitre, pour finir sur un bref commentaire critique.

## **Contexte et problématisation**

L'ouvrage a pour objectif de présenter une histoire générale et vulgarisée du cinéma. Les auteurs souhaitent « prendre la mesure de la diversité et de la complexité du monde qui s'est développé autour du cinéma » (12). En tant que *dispositif intermédial*, son histoire traverse une série de tissus de relations le liant à d'autres arts et pratiques culturelles. À chaque époque, les œuvres, les cinéastes et les mouvements évoqués sont replacés dans leurs contextes techniques,

culturels et économiques. Ce vaste programme nécessite de faire des choix (les auteurs en reconnaissent la difficulté) et soulève des enjeux en termes d'historiographie du cinéma. On relèvera en particulier les enjeux liés aux souhaits exprimés par les auteurs, eux-mêmes, dans leur introduction, c'est-à-dire éviter de construire une histoire linéaire, rendre compte de la diversité et relativiser le point de vue de l'historien, forcément situé, en variant les angles d'approche.

*Une brève histoire du cinéma* a déjà le mérite de combler un manque. Les ouvrages qui se donnent un tel mandat sont rares. Il y a bien l'anthologie incontournable de Kristin Thompson et David Bordwell (2018), elle aussi, découpée chronologiquement et dont certaines thématiques recourent celles proposées par Barnier et Jullier (les changements dans les usages du médium, le rapport entre les conditions industrielles et l'esthétique des œuvres). L'ouvrage s'oriente néanmoins davantage sur les aspects techniques et technologiques de la production cinématographique. Cette focalisation sur la technique marque également d'autres histoires longues du cinéma, à l'image de *Techniques et technologie du cinéma* de Martin Lefebvre et André Gaudreault. Par contre, ces livres spécialisés ne sont pas destinés à un large public, en dehors des cercles universitaires. L'enjeu est le même pour les monographies consacrées à une part méconnue de l'histoire du cinéma : son côté utilitaire — *Useful Cinema* (Acland et Wasson, 2013) ou la production amateur — *L'amateur de cinéma : un autre paradigme* (Turquety et Vignaud, 2017), par exemple. Du côté des ouvrages avec une sensibilité pédagogique, *Le cinéma en perspective* de Jean-Louis Leutrat (2014), sans doute celui qui occupe le créneau le plus proche de ce livre, choisit une clé de lecture, celle de l'idéologie, qui guide ensuite son exploration des grands courants esthétiques du cinéma. Sur le mode de l'anthologie, *Une brève histoire du cinéma* propose une excellente synthèse des recherches récentes (autour des effets spéciaux ou de l'adaptation cinématographique) et à propos de périodes spécifiques (les premiers temps du cinéma, les nouvelles vagues des années soixante et soixante-dix).

Le premier chapitre *Autour de 1895. Des miroirs qui se souviennent* évoque la période des premiers temps du cinéma en énumérant cinq désirs : fixer l'empreinte des objets du monde, mettre du mouvement dans les images (à l'instar des jouets optiques de l'époque), fixer la trace du mouvement, en projeter les images et, finalement, proposer un spectacle payant. À travers ces éléments, Barnier et Jullier décrivent quelques attractions spectaculaires : la lanterne magique et ses montreurs d'images itinérants, les fantasmagories de Robertson et la mise en mouvement de formes projetées ou les musées de cire. Le cinéma s'ajoute à cette série de pratiques. Le chapitre s'organise autour du cinématographe des frères Lumière, véritable étalon de mesure. Le théâtre d'Émile Reynaud se limite à la projection d'images dessinées. Le kinétoscope d'Edison ne permet pas la projection. Le Bioskop des frères Skladanowsky propose la « première projection publique payante d'images en mouvement » (24), mais, à lire les deux auteurs, on sent bien qu'il manque « un petit quelque chose » (42). L'invention des frères Lumière s'impose par la profondeur qu'elle confère aux images, la capture précise des mouvements et la solidité des appareils.

Marqué par une même volonté de « voir ce qui échappe d'ordinaire au regard » (33), le cinéma s'inscrit dans le tissu d'intertextualité de la société industrielle (les panoramas, la

psychanalyse, les rayons X). Il rapproche les lointains, permet l'enregistrement des détails et se livre à quelques expérimentations formelles.

Lors de la décennie suivante (*Autour de 1900. Une invention sans avenir?*), la fréquentation des lieux de projections augmente. Si les vues sont en grande majorité muettes, les projections sont remplies de sons<sup>1</sup>. Souvent, un accompagnement musical ou un bonimenteur les agrémentent. Les vues s'exposent dans toutes sortes d'occasions : lors de conférences scientifiques, en complément de numéros spectaculaires, durant les grandes foires industrielles et les expositions. Pathé, Gaumont et la Star Film, la société de Georges Méliès, dominent le marché. Le prestidigitateur parisien construit l'un des premiers studios de cinéma européen et explore les possibilités du médium en termes de trucages (surimpression, cache, image par image). Les vues sont vendues aux exploitants qui peuvent ensuite les assembler et les remonter à leur guise pour faire leurs propres programmes.

Le chapitre trois (*Autour de 1907. Raconter en montrant*) court des premières locations des films jusqu'au début des années vingt. En quelques pages, les auteurs abordent cette période marquée par un fort éclectisme entre cinéma scientifique, fantasmagorie et premières bandes que l'on qualifierait aujourd'hui de pornographiques. La *monstration* désigne l'attrait du public pour les *attractions* visuelles : corps déformés, fascination morbide ou émerveillement face à l'image de l'Autre. La narration se développe, à l'image du « film d'art » qui redore le blason du cinéma. L'institutionnalisation de ce dernier est ici racontée à travers l'histoire des grandes firmes (Pathé, Gaumont) et le développement fulgurant de l'exploitation en salle.

À la suite d'un encadré à propos de *Naissance d'une nation*, film révélateur de l'idéologie raciste de l'époque aussi bien que de la supériorité stylistique des Américains, le « feature film » est abordé. C'est le début des lancements aux budgets conséquents, appuyés par de grandes campagnes publicitaires. Sur le plan esthétique sont présentées quelques inventions formelles : montage alterné ou parallèle, mise en scène en profondeur ou *morcellement de l'espace* par l'expérimentation autour du champ-contrechamp et du travelling.

Le quatrième chapitre (*Autour de 1920. Quatre-vingt-dix-minutes*) s'ouvre sur une remarque historiographique. Si les années vingt sont souvent décrites comme « l'apogée du muet », cela s'explique en partie par « le fait que les intellectuels intéressés par le cinéma, et par là même contribuant à l'écriture de son "histoire officielle", ont trouvé dans ces années-là beaucoup de films à même de s'accorder avec les standards esthétiques qui avaient déjà leur faveur en matière d'arts plastiques »(92). La machine, la vitesse ou le jazz constituent des sources d'inspiration et les avant-gardes travaillent à transmettre « une émotion esthétique ». Afin de décrire l'importance de cette production destinée à des cercles restreints, les auteurs se concentrent sur les cinéastes français et allemands. Walter Ruttmann, Abel Gance, Germaine Dulac ou Marcel L'Herbier, cherchent à évoquer, par l'image, la pensée et les émotions des personnages, voire du cinéma devenu « machine à penser » dans les mots de Jean Epstein. Les producteurs américains dominent le marché. Ils appliquent des techniques de division et de spécialisation du travail et des *méthodes de*

---

<sup>1</sup> Le « son avant le parlant » est l'une des spécialités de Martin Barnier, voir notamment Martin Barnier. 2013. *Bruits, cris, musiques de films : Les projections avant 1914*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

vente (*block booking*) et de *concurrences agressives* (en attirant les artisans européens). Une dichotomie ingénieuse permet l'évocation des expérimentations formelles de l'époque : l'image peut être travaillée en *couches superposées* (la surimpression, la vignette, l'animation) ou *successives* (le montage).

Le titre du cinquième chapitre *Autour de 1930. Coup de théâtre* réfère par métaphore à l'arrivée du son synchrone. Bouleversement des pratiques et des savoir-faire, importants changements esthétiques (en particulier lors du perfectionnement des technologies de captation et de post synchronisation du son), nécessaire adaptation des salles, cette profonde mutation renferme un paradoxe. Le « langage » *cinématographique* du muet se trouve alors à son paroxysme. Il permet un *montage interne* à l'image par des surimpressions ou des incrustations. Il se prête bien à « diriger le spectateur » (137) au sens formulé par Sergei Eisenstein. Moins directif, il peut aussi tirer profit du « pouvoir défamiliarisant de l'image » (141) - *La pluie* de Joris Ivens (1929). On relèvera deux éléments évoqués par les auteurs et d'ordinaire peu explorés dans les histoires du cinéma : la gestion du bruit et les premiers bruitages, ainsi que l'absence d'intégration des expérimentations sonores (de production synthétique du son, par exemple) dans le style *cinématographique classique* (au contraire des essais sur le plan visuel).

Dans le sixième chapitre, *Autour de 1940. Le cinéma classique à l'épreuve de la guerre*, les auteurs relèvent trois objectifs : instruire, charmer et toucher le public. Le régime violent et autoritaire de la guerre l'influence. Dans un langage familier, les deux auteurs nous laissent entendre que les films font « rêver le spectateur » ou lui « bourre[nt] le crâne » (172). Joseph Goebbels, alors en charge de la propagande nazie, exerce un contrôle total sur les actualités de cinéma comme sur la fiction. Cette dernière doit faire oublier le contexte politique, la guerre et galvaniser le peuple. De l'autre côté de l'atlantique, l'attaque de Pearl Harbor met Hollywood aux services des forces alliées. En France, sous le régime de Vichy, l'occupant s'appuie sur les valeurs de la société française, comme la famille bourgeoise catholique, la figure de la mère, la lutte des classes. À l'inverse, les Résistants se renforcent avec leurs propres idéaux, avec Marcel Carné ou Jacques Prévert. Dans le contexte, on tente davantage de divertir le spectateur que de le faire réfléchir.

*Autour de 1950. Continuer comme avant ?*, ce chapitre introduit le cinéma dans une fraîcheur de jeunesse. Les westerns, les films d'aventures ou de guerre, les comédies musicales se font et se refont sans cesse. Grande fréquentation des salles, les gens ont besoin de se changer les idées après la guerre. Des films de reconstructions, de super héros font le bonheur des spectateurs. Hollywood produit ses grandes leçons de vie romantique. L'emblème du néoréalisme italien est dévoilé avec le film de Vittorio De Sica *Le Voleur de bicyclette* (1948). Il y a de nombreuses caractéristiques du néoréalisme italien dans d'autres cinémas du monde tel que dans le cinéma de Satyajit Ray (Inde). Les sous-genres font de plus en plus leur apparition, notamment au Japon et aux États-Unis où la science-fiction connaît un fort succès par la mise en scène de bestioles dévastatrices et des peurs collectives. Entre 1946 et 1954, la paranoïa anticommuniste fragilise le *studio system*. Des innovations techniques apparaissent dans les grandes productions, c'est-à-dire

au-delà des champs de foire et des expositions commerciales : diffusion stéréophonique du son, intérêt pour les films en 3-D.

Le chapitre 8, *Autour de 1960. Les idées larges*, évoque la période des Trente Glorieuses. La fréquentation dans les salles de cinéma baisse. Un débat se joue, à savoir si le cinéma est un art ou une industrie. Ainsi, on voit naître la création des cinémas d'art et d'essai en France, puis de leur équivalent chinois par les Shaw Brothers à Hong Kong. Les caméras deviennent plus légères, ce qui sera pertinent pour filmer des documentaires plus incarnés, comme le fait Chris Marker. Dès 1962, « le cameraman n'a plus de trépied. Il l'a donné au musée archéologique. Il n'a plus que deux pieds, ceux que lui a fournis la Nature. Et pourtant il lui faut une deuxième tête, greffée sur son épaule : la caméra légère » (voix over d'*Exercice de cinéma direct*) (239). La Nouvelle Vague s'impose. L'aspiration à la liberté se manifeste à bien d'autres endroits du monde, et l'équivalent indien du Free Cinema, de la Nouvelle Vague et du Cinema Novo est nommé le Cinéma Parallèle. Certains films japonais issus d'un mouvement similaire font leurs apparitions en Europe. Les films d'horreur sont à l'honneur et des petits budgets leur sont accordés chez Columbia et Universal. Le Gore (sanguinolent) fait son apparition, on pense au « splatter movie » c'est-à-dire aux éclaboussures de sang de l'histoire du cinéma. Les sous-genres se multiplient et s'adressent d'abord à un public « ciblé », par opposition au film de famille ou au blockbuster.

Le chapitre 9, *Autour de 1970. Changer tout !* décrit un cinéma révolutionnaire, un cinéma militant attentif aux inégalités nord-sud et entre riches et pauvres. Les cinéastes se rebellent et ont l'espoir de voir leurs images avoir un effet *performatif* (266). L'abandon du Code Hays en 1968 permet de montrer du sexe et de la violence, réservés aux adultes. Sans rupture, le cinéma hollywoodien des années 1960 et 1970, développe trois courants stylistiques : le courant néoclassique, prolongeant les idées et l'imaginaire des films des années 1930-1950 tels que *La Mélodie du bonheur* (1965) de Robert Wise, le cinéma moderne qui est une fusion des idées des « nouvelles vagues » avec un style de cinéma plus classique - *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper ; le cinéma dit rétro, enfin, porté par ce que l'on nomme les « méta-images », « c'est-à-dire les images qui font référence à d'autres images avant de représenter des personnes, des lieux ou des péripéties » (289). Des films hors contexte font leur entrée chez les grands, comme les westerns spaghettis et les films de Kung-fu. En Amérique du Sud, les films de militants politiques reçoivent une reconnaissance internationale. Celle-ci vise en particulier le Cinéma Novo, dénonçant les conditions de vie des plus pauvres.

*Autour de 1980. Question de look !* est une décennie de grands bouleversements. Les grands pays producteurs de films font face à une crise de sens. Plus précisément, « dès la sortie de la Seconde Guerre mondiale, il n'est plus possible de délivrer des "leçons de vie" traditionnelles » (314). Deux innovations donnent de la liberté à l'opérateur : la Louma (une caméra montée sur une grue) et le Steadicam (un harnais de stabilisation). En parallèle, le succès des microphones sans fil facilite l'enregistrement. Le *blockbuster* renvoie aux films à gros budget qui plaisent aux foules (la saga *Star Wars*, *Gremlins*, etc.). Les productions japonaises subissent une crise entre les années 50 et 70. Elles vont s'en sortir avec les films d'animation appelés « animes », produits notamment par le studio Ghibli. Hong Kong fait parler d'elle par les films d'arts martiaux, les polars et le

fantastique, grâce à Jackie Chan, Sammo Hung et d'autres cinéastes plus exigeants comme Wong Kar Wai.

Au chapitre *Autour de 1990. Cure de rajeunissement*, la « mort du cinéma » est annoncée par la critique française. Pour Barnier et Jullier, le 7e art vit plutôt un *détachement* (339). La vidéo domestique permet le prêt et la copie des films en dehors des salles. Le recours aux effets visuels et au *compositing* d'images par ordinateur change les affinités du cinéma. Celui-ci se rapproche du dessin (ajout du mouvement), de la sculpture (modélisation 3-D), de la peinture (retouche en postproduction). Les studios américains développent un style qui vise à *impliquer le corps du spectateur*. Énumérant certaines influences (les arts martiaux ou le cinéma de série B), les deux auteurs démontrent, de manière éclairante, l'importance de prendre en compte *les* histoires du cinéma, afin de comprendre la nature cosmopolite du cinéma hollywoodien des années quatre-vingt-dix.

Les deux derniers chapitres de l'ouvrage (*Autour de 2000. Des zéros et des uns* et *Autour de 2010. Singularité contre sérialité : conclusion provisoire*) s'attardent longuement sur les nouvelles pratiques de visionnement et autour de « l'expertise spectatorielle ». Les auteurs identifient plusieurs indices de l'émergence d'un « méta-spectateur », conscient du fait qu'il regarde des images. À l'appui de cette constatation, ils évoquent : la circulation de reprises ou de *mashup* vidéo, le partage des connaissances cinéphiles en ligne ou la nanarophilie, « regarder n'importe quelle image comme si elle était son propre pastiche » (372). Si ces considérations à propos de la réception du cinéma s'inscrivent dans la continuité des discours et des recherches concernant les pratiques de visionnements et les audiences connectées<sup>2</sup>, aucune étude menée à grande échelle n'est évoquée. Difficile alors de ne pas songer au tropisme qui verrait ce spectateur cinéphile éclairé (pas de féminisation proposée) se substituer à la masse des audiences et à leurs diverses pratiques de réception. Du côté des formes de distribution informelles, la problématique est sensiblement la même. Les auteurs observent la réalisation et la diffusion *Do It Yourself* et sans sortie en salle (*direct-to-video*) de productions activistes et issues des minorités, évolution qu'ils nomment seconde *relocation* du cinéma (en référence aux travaux de Francesco Casetti (2015)). Finalement, ils concèdent et cela brouille un peu les pistes évoquées jusque-là : « Désormais, il devient impossible de dire combien, par pays, chaque citoyen voit de films par an, ni lesquels ils préfèrent. » (369) À travers la *mutualisation des biens*, c'est-à-dire le partage des œuvres comme des ressources, les marges, tant historiques que culturelles, deviennent plus faciles d'accès. Ce partage reste néanmoins inégal et « tous les films ne se trouvent pas sur le Web » (400).

Sur le plan esthétique, les mouvements de caméra sont influencés par ceux des appareils de surveillance. Aux images s'ajoutent des métadonnées, façon réalité augmentée, mais aussi des artefacts inspirés par l'esthétique des tablettes tactiles. Là encore, à partir d'une lecture intermédiaire, les auteurs rapprochent ces éléments de la peinture, avec ses possibilités de retouches et d'ajouts par couches superposées.

---

<sup>2</sup> Les deux auteurs ont d'ailleurs amplement contribué à ce champ de recherche, voir Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto. 2010. *Cinéphiles et cinéphilies : une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, ou Martin Barnier et Jean-Pierre Esquenazi. 2014. *Les spectateurs et les écrans*, L'Harmattan, Paris.

## Commentaire critique

Certains passages versent parfois dans la recherche des premières fois : la projection d'image en mouvement que nous avons déjà évoquée, mais aussi les premiers usages de certaines figures de montage. Bien que ces repérages d'éléments singuliers sur le plan historique s'accompagnent des avertissements d'usage, l'aspect très synthétique du livre tend à les isoler. On les trouve au détour d'un paragraphe, puis on passe à autre chose. On ne comprend donc pas toujours ce qui justifie leur convocation et cette compréhension apparaît encore plus inatteignable pour les profanes. La recherche anglophone semble davantage sensible aux dangers de lire l'histoire à rebours. À ce titre, très peu d'ouvrages anglophones sur le cinéma des premiers temps semblent convoqués. Plusieurs écrits touchent pourtant aux thèmes du livre : le cinéma des attractions (Tom Gunning, 2006), la réflexion sur le regard proposé par le cinéma au début du 20<sup>e</sup> siècle (Anne Friedberg, 1993) ou encore les *moving panorama* et les jouets optiques étudiés par Erkki Huhtamo (2013). Les explications concernant l'émergence du *raccord regard* au chapitre deux traduisent bien ces enjeux. Les auteurs lient l'invention d'un « langage » *des images* à la possibilité de trouver une *base commune* à tous les êtres humains. « Nous sommes une espèce grégaire » (54) possédant des compétences innées, dont celle de se mettre à la place des autres en imaginant ce qu'ils voient. Les auteurs évoquent les réflexes des bébés qui, imitant leur mère, regardent dans la même direction. La nouvelle forme esthétique va se construire sur cette *base commune*. Et les deux auteurs concluent : « [...] la première façon, sans doute, que trouvent les tourneurs de manivelle pour "spectaculariser" le regard, c'est de mettre en scène le voyeurisme : *Par le trou de la serrure*, Ferdinand Zecca, 1901. » (54) Si cette affirmation et l'explication qui la précède semblent par trop simplifiées, elles oublient surtout d'autres gabarits (de forme ronde) utilisés, eux aussi, pour souligner l'action de regarder. Leur usage est pourtant décrit dans un ouvrage passionnant et très fouillé sur la question, intitulé *Between the eye and the world* et écrit par la chercheuse italienne Elena Dagrada (2014). Sans entrer dans les détails de ce moment clé dans la linéarisation de l'assemblage des plans, le livre aurait pu ouvrir vers une exploration plus complète de cet ouvrage, selon l'intérêt.

L'histoire du cinéma d'après-guerre décrite ici traverse différentes régions du monde, en dehors de l'Europe et des États-Unis. Il s'agit d'une manière judicieuse d'amener l'intérêt des lecteurs sur ces autres cultures cinématographiques. À la différence d'autres ouvrages classiques, celui-ci ouvre de nouveaux horizons sur des pays où le cinéma prend d'autres formes : révolutionnaire, avec les films militants d'Amérique du Sud ou anticolonialistes en Afrique, par exemple. Les auteurs développent également de manière approfondie l'évolution du matériel de captation de l'image et du son. Les technologies utilisées sont liées aux choix techniques et stylistiques propres aux différents mouvements cinématographiques, tels que le Cinéma-vérité ou le Free cinéma. Ces descriptifs sur la caméra pourraient éventuellement être placés dans des encadrés, comme les auteurs ont pu le faire pour d'autres notions.

Dès l'introduction, les auteurs nous avertissent qu'ils ont dû faire des choix pour l'élaboration de cet ouvrage. L'absence de marques, au fil du texte, annonçant ces partis pris oblige

les lecteurs à suivre le cours de cette synthèse. Ils n'ont pas d'autres alternatives que de se fier à ce cheminement dans l'histoire du cinéma. Certains aspects sont d'ailleurs survolés ou sont rapidement énoncés (le lien entre musique et cinéma dans les années soixante-dix, les films d'art et d'essai, le cinéma de genre, les femmes cinéastes, etc.). Et l'on peut se demander si leur simple mention suffit à opérer le décentrement souhaité par les auteurs. Ou, au contraire, si cela revient à les lire sans changer de perspective, c'est-à-dire en les considérant comme accessoires à la compréhension des grands mouvements du cinéma au 20<sup>e</sup> siècle.

Ces quelques remarques mises à part, *Une brève histoire du cinéma* constitue un ouvrage de référence dans l'enseignement du cinéma. Malgré un ton parfois un peu familier, sa lecture très agréable fournit une excellente introduction à l'étude du 7<sup>e</sup> art et de son histoire.



## Bibliographie

- Acland, Charles R, et Haidee Wasson. 2013. *Useful Cinema*, Durham [NC], Duke University Press.
- Casetti, Francesco. 2015. *The Lumière galaxy: seven key words for the cinema to come*, New York, Columbia University Press.
- Dagrada, Elena. 2014. *Between the eye and the world: The emergence of the point-of-view-shot*, Brussels, Peter Lang.
- Friedberg, Anne. 1993. *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press.
- Gunning, Tom. 2006. « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 50, 55-65.
- Huhtamo, Erkki. 2013. *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge, MA, MIT Press.
- Lefebvre, Martin, et André Gaudreault, éd. 2015. *Techniques et technologies du cinéma : modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Leutrat, Jean-Louis. 2008. *Le cinéma en perspective : une histoire*, Paris, Nathan.
- Thompson, Kristin, et David Bordwell. 2010. *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill Higher Education, New York.
- Vignaux, Valérie, et Benoît Turquety, éd. 2017. *L'amateur de cinéma : un autre paradigme : histoire, esthétique, marges et institutions*, Paris, AFRHC - Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.